# Front teatralny

Pozycja piąta
GRUDZIEŃ 1934 – STYCZEŃ 1935

TEATR MIEJSKI NA POHULANCE

DYREKTOR M. SZPAKIEWICZ

# KWIECISTA DROGA

WALENTIN KATAJEW

Przekład Józefa Brodzkiego.



OSOBY:

| | |
|---|---|
| Łantska | Zofja MOLSKA |
| Masza, jej córka | Stanisława MAZAREKÓWNA |
| Zawjałow, mąż Maszy — prelegent | Mieczysław WĘGRZYN |
| Lekarz, lokator u Zawjałowych | Marcin BAY-RYDZEWSKI |
| Tania, komsomołka | Zofja STACHOWICZ |
| Matka Tani | Michalina SZPAKIEWICZOWA |
| Babka Tani | Marja PAWŁOWSKA |
| Żenia Gusew, komsomolec | Henryk BOROWSKI |
| Koleżanka Tani | Stefanja GINTELÓWNA |
| Pola, służąca u Zawjałowych | Klementyna ZASTRZEŻYŃSKA |
| Goniec | Tadeusz SUROWA |
| Wiera Gasgolder | Hilda SKRZYDŁOWSKA |
| Mąż Wiery, Gasgolder | Jan BONECKI |

Rzecz dzieje się współcześnie w Moskwie, wczesną wiosną.

Reżyser — J. BONECKI. Oprawa sceniczna — W. MAKOJNIK.

# TEATR MIEJSKI NA POHULANCE

DYREKTOR M. SZPAKIEWICZ

# H A M L E T

**Tragedja królewicza duńskiego w 19 scenach WILIAMA SHAKESPEARE'A**

Przekład J. Paszkowskiego. W opracowaniu T. Łopalewskiego.

O S O B Y:

| | |
|---|---|
| Klaudjusz, król duński | Marjan BIELECKI |
| Hamlet, syn poprzedniego, a synowiec teraźniejszego króla | Mieczysław SZPAKIEWICZ |
| Polonjusz, szambelan | Władysław NEUBELT |
| Horacy, przyjaciel Hamleta | Wacław ZASTRZEŻYŃSKI |
| Laertes, syn Polonjusza | Wacław ŚCIBOR |
| Woltymand, Korneljusz — dworzanie | Piotr BUŁHAK |
| Rozenkranc | Robert MRONGOWIUS |
| Gildenstern | Tadeusz SUROWA |
| Ozryk | Jan BUDZYŃSKI |
| Ksiądz | Edward JELEŃSKI |
| Marcellus — oficerowie | Stanisław MALATYŃSKI |
| Bernardo — oficerowie | Henryk BOROWSKI |
| Francisko, żołnierz | Robert MRONGOWIUS |
| Rejaldo | Klemens PUCHNIEWSKI |
| Rotmistrz | Stanisław MALATYŃSKI |
| Duch ojca Hamleta | Kazimierz VORBRODT |
| Fortynbras, książe norweski | Henryk BOROWSKI |
| Gertruda, królowa duńska, matka Hamleta | Michalina SZPAKIEWICZOWA |
| Ofelja, córka Polonjusza | Nina ANDRYCZÓWNA |
| Aktor I | Kazimierz VORBRODT |
| Aktor II | Mieczysław WĘGRZYN |
| Aktorka | Zofja STACHOWICZÓWNA |
| Grabarz I | Leon WOŁŁEJKO |
| Grabarz II | Mieczysław WĘGRZYN |
| Majtek | Tadeusz SUROWA |

Panowie. Damy. Oficerowie. Żołnierze. Rzecz dzieje się w Elsynorze.

Ilustracja muzyczna S. Czosnowskiego.

Inscenizacja: Dyr. M. SZPAKIEWICZ., T. ŁOPALEWSKI, W. MAKOJNIK.

Roboty modelatorskie: St. MOŻEJKO. Kostjumy damskie St. KOZŁOWSKA.

Roboty perukarskie: St. GALCZEWSKI. Kostjumy męskie: K. BUTKIEWICZ.

Dwie duże przerwy po opuszczeniu kurtyny.

**LEKCJE SOLOWEGO ŚPIEWU**
metodą włoską udziela dyplomowany profesor
**EDMUND SIEDLNICKI**
UL. ZAMKOWA 18 M. 18. — — — — — —

---

# RESTAURACJA „ZIEMIAŃSKA”

Spółka Gastronomiczna
UL. AD. MICKEWICZA 9, TELEFON 12-82.
Podczas obiadów i kolacyj koncerty. — — Ceny umiarkowane.

---

## SMAKOSZE PIJĄ TYLKO
**STAROPOLSKIE MIODY i WINA**
WYTWÓRNI WIN I MIODÓW

# „NAROCZ“

**WILNO, ULICA WIELKA 30**

---

# W. JUREWICZ

BYŁY MAJSTER FIRMY **„PAWEŁ BURE”**



Poleca najlepsze zegarki, sztućce, obrączki ślubne i inne rzeczy. Gwarantowana naprawa zegarków i biżuterji po cenie przystępnej.

**Oszacowanie kamieni bezpłatne.**

WILNO, ADAMA MICKIEWICZA 4.

---

## *NA ŚWIĘTA*

*POLECAM SZANOW. KLIENTELI WIELKI WYBÓR WĘDLIN WŁASNEJ WYTWÓRNI PO CENACH BARDZO DOSTĘPNYCH*

*MICKIEWICZA 22*
*Z POWAŻANIEM*
*ŻYTKIEWICZ*

NAJWYTWORNIEJSZA KAWIARNIA W WILNIE

# B. SZTRALLA

**UL. MICKIEWICZA 14**

Własne wyroby cukiernicze. — Koncerty. — Dancing.

---

**Prywatna klasa baletowa**

## N. Muraszowej

Tańce klasyczne
charakterystyczne
i plastyczne

ZAWALNA 1 m. 2.

Zapisy od godz. 5 — 7 wiecz.

---

Najlepsze i najładniejsze **łyżki, widelce i noże**

są tylko ze stemplem

**GALW.-BROD**



które gwarantowane na 10 lat kupujcie bezpośrednio u producenta **E. BROD** JATKOWA 2 róg Niemieckiej gdzie sklep bławatny Kremera.

---

# BACON EXPORT GNIEZNO

**SP. AKC.** **W BYDGOSZCZY** **SP. AKC.**

**poleca znane z doborowej jakości swoje konserwy:**

delikatesowe szynki w puszkach, bez kości, gotowane we własnym sosie, gotowe do spożycia;
delikatesowe szynki przednie w puszkach (łopatki) produkowane jak wyżej;
pasztet z wątróbek w puszkach delikatny i bardzo wyśmienity;
parówki delikatesowe w puszkach w różnych opakowaniach, wygodne w konsumcji
oraz inne konserwy.

## PRZEDSTAWICIELSTWO NA WILNO I WOJEWÓDZTWO WILEŃSKIE:

**FRANCISZEK LANGE w Wilnie, ul. Orzeszkowej 3 m. 6, tel. 9-60, który dysponuje składnicą, zaopatrzoną stale w świeży towar.**

**Prosimy żądać wszędzie!** **Prosimy żądać wszędzie!**

---

ZAKŁAD KRAWIECKI

# WILHELM DOWGIAŁŁO

WILNO, ŚWIĘTOJAŃSKA 6.

Z biegiem nadchodzącego sezonu karnawałowego poleca stroje balowe, wykonywane według modeli paryskich.







# NA MARGINESIE HAMLETA

## I

Trzysta lat upłynęło od chwili ogłoszenia drukiem „Tragicznej historji o Hamlecie, królewiczu duńskim", a jednak bohater jej zachował dotąd nieprześcigniony wdzięk, podbijający co wrażliwsze serca i umysły. Pozostał, jakim był na początku: smutnym, czarującym uwodzicielem dusz, pełnym gorzkiej, niepotrzebnej mu wiedzy o życiu. Dzielił się tą wiedzą z nami przez wieki chętnie i szczodrze, a przecież czujemy, że są to tylko „słowa, słowa, słowa", że pozostanie w tem bodaj na zawsze coś niedomówionego: tajemnica, której Hamlet nie chce, czy może nie umie wyjawić, sformułować.

Tajemnica ta sprawia, że palą się do niego przedewszystkiem artyści, aktorzy, pisarze, reżyserowie. Chcieliby na podobieństwo inkubów wejść w to piękne ciało, opętać je i przemówić jego ustami własnym językiem. Bierność Hamleta podnieca natarczywość, prowokuje. Rezultatem tej genjalnej prowokacji Szekspira jest olbrzymia literatura hamletologiczna, szukająca rozwiązania tajemnicy królewicza duńskiego. Dlaczego Hamlet uznaje konieczność czynu, zemsty na mordercy ojca, ale nie stać go na czyn?

Piorunuje przeciw zbrodniarzowi, prowadzi intrygę, aby go zdemaskować, zbiera dowody zbrodni, a choć ma ich dosyć — nie może zdobyć się na spełnienie tego, czego żąda od niego duch ojca: zemsty. I sam sobie wyrzuca niedołęstwo. Dlaczego?

Romantycy uczynili z tego pytania problem zasadniczy natury ludzkiej. Odkryli w niej „hamletyzm", zjawisko psychologiczne, powstające zawsze tam, gdzie stwierdzamy przerost refleksji nad wolą. Romantycy, uciekając w przerażeniu przed nikczemnościami świata, hamletyzowali, do walki z nim brakowało im sił. Hamlet usprawiedliwiał tę ucieczkę. Czy istotnie usprawiedliwiał? Czy istotnie hamletyzm w prawdziwym Hamlecie jest chorobą woli?

## II

Hamlet jest dzieckiem epoki, w której tworzył Szekspir. Jest to epoka przełomu, epoka rozkładu starych pojęć i powstawania nowych; na gruzach średniowiecza triumfuje renesans. Jednolity ustrój duszy, bezpiecznej w rygorach katolicyzmu, podważyła reformacja, zarysowały się w sercach pęknięcia, których już nie mógł skleić,

jak dawniej, gorący płomień wiary. W tej epoce właśnie, w kraju najsilniej objętym reformacją, w państwie królowej Elżbiety pisał Szekspir Hamleta. Za kanwę tragedji wziął historję z kroniki średniowiecznej, gdzie Hamlet jest jednolity, nie zna skrupułów i dokonywa czynu zemsty. Na tej kąnwie dał Szekspir renesansowy haft i jego Hamlet cofnął się przed czynem: już zaraził go sceptycyzm, już brak mu zapału wiary w misję, do jakiej moce nieziemskie go powołały.

Do jakich czynów zdolny jest człowiek wolny od refleksji, od sceptycyzmu, uniesiony zapałem wiary tego przykład daje rówieśnik Hamleta, don Kiszot. Mizerne dla trzeźwego oka i błahe pobudki prowadzą go do czynów wprost niesamowitych, inaczej niż u Hamleta, gdzie niesamowite pobudki wyładowują się w pustem gadaniu. Ale rycerza z La Manczy wydała Hiszpanja, niezdobyta twierdza wojującego katolicyzmu, z korzeniami jeszcze tkwiąca w średniowieczu. Nawet jeżeli don kiszoterję uważać będziemy za parodję czynu, to hamletyzm uznać wypada za parodję filozofji. Bądź co bądź don Kiszota pisał Cerwantes, działacz i wojownik, Hamleta aktor, człowiek udający działanie. To też warto zaznaczyć.

## III

Przypomnijmy sobie treść „Hamleta".

Porządek moralny świata, z którym bohater tragedji solidaryzuje się, został zakłócony przez zbrodnię króla Klaudjusza, który zamordował swego brata panującego i ożenił się z wdową po nim. Hamlet widzi, że przeznaczenie nakazuje mu, jako synowi zamordowanego, przywrócić porządek przez ukaranie mordercy. Nie chodzi tu jednak o nasycenie tylko uczucia zemsty rodowej, o doraźną odpłatę Klaudjuszowi za zbrodnię, chodzi o sprawę zasadniczą, o przywrócenie światu w tym obrębie, który podlega woli Hamleta, porządku etycznego. W końcu pierwszego aktu Hamlet powiada:

Z zaświatów wyszedł czas, — o dolo podła,
Coś mnie naprawiać go na świat przywiodła.

Już Goethe zwrócił uwagę na doniosłość tego dwuwiersza, bo w nim Hamlet swojemu zadaniu, by tak rzec, domowemu, nadaje znaczenie większe, ogólnoludzkie, znaczenie misji. W dalszym ciągu akcji okazuje się, że ta misja przerasta jego siły. Znowu pytanie: dlaczego?

Przedewszystkiem nie jest pewny, czy Klaudjusz rzeczywiście popełnił tę zbrodnię, oświadczenie Ducha mu nie wystarcza:

Ten duch, któregom widział, może być też
szatanem. Czart ma moc przybierać postać
przyjemną. Tak, być może z mej słabości
i melancholji (bo ma władzę wielką
nad taką duszą) chce skorzystać, by mnie
potępić. Muszę mieć dowody lepsze.
(Przekład A. Tretiaka).

I w tym celu inscenizuje scenę morderstwa z pomocą trupy przyjezdnych aktorów. Ale z powyższego wyznania poznajemy ważny niezmiernie hamulec zamierzonego czynu: Hamlet boi się potępienia,

to znaczy poprostu piekła. O tem dowiadujemy się już wcześniej, gdy Hamlet jeszcze przed rozmową z duchem rozmyśla o samobójstwie:

„Że też prawo swé Odwieczny
Na samobójców wydał".

To go powstrzymuje od odebrania sobie życia pod wpływem zniechęcenia i rozgoryczenia, jakiego doznaje na widok matki, czulącej się do Klaudjusza w dwa miesiące po pogrzebie pierwszego męża.

A więc Hamlet jest religijny? Tak, tej religijności żaden z komentatorówSzekspira nie kwestjonował. W tekście dosyć jest na to dowodów. Ale jakiego rodzaju jest ta religijność, z jakiej epoki? Otóż w tem sęk, że katechizm Hamleta nie był pisany jedną ręką. Są w nim karty, zrodzone z ducha teologji średniowiecznej, są inne, na których zaznaczyły się wątpliwości protestantyzmu. Na pierwszych znajdziemy kapitalny sofizmat Hamleta, wygłaszany wtedy, gdy ma sposobność do wykonania zemsty, zastaje samotnego Klaudjusza, pogrążonego w modlitwie. I oto powstrzymuje go wzgląd na to, że zbrodniarz, zabity w takiej chwili, podczas modlitwy, mógłby po śmierci trafić do nieba, akt zemsty minąłby się ze swoim celem, ciężar grzechów zbrodniarza spadłby na duszę mściciela. Tak uczyła kazuistyka średniowiecznych teologów. Hamlet rozumuje ściśle w jej duchu i pozostawia Klaudjusza przy życiu. Życie swe zawdzięcza średniowiecznym pojęciom, tkwiącym w Hamlecie.

Lecz oto na innem miejscu, w słynnym monologu —„być albo nie być", odkrywają się zgoła inne motywy. Wątpliwości, jakie ogarniają tu Hamleta, są również natury religijnej. Lecz tutaj zaważył renesans, Hamlet zwątpił w dogmat o bycie zagrobowym, o formach tego bytu (niebo, piekło, czyściec), rozważa możliwość niebytu, który w tej chwili najbardziej mu się uśmiecha. Chciałby uciec przed obowiązkiem walki — w nicość, w sen bez marzeń sennych.

Monolog ten jest najpełniejszym obrazem dwoistości Hamleta, jako postaci literackiej. Dwoistość ta jednak nie jest natury psychologicznej, ale filologicznej, jest wykładnikiem dwuwarstwowości całego utworu: na średniowiecznej kanwie renesansu haft.

## IV

Obserwować ją można w zmniejszeniu również na osobie Polonjusza, który u nas przemawia, jak rozumny, doświadczony ojciec, gdy udziela rad Ofelji, lub gdy troska się o Laertesa, to znowu zachowuje się jak błazen w roli dworaka. Tłumaczenie psychologiczne, że takie oryginały istnieją w rzeczywistości (powołuje się na to Leon Piniński w swem świetnem studjum o Szekspirze) wydaje się nieco sztuczne. Prościejsze chyba będzie tłumaczenie filologiczne: dworak głupiec z kroniki średniowiecznej został przez Szekspira zcałkowany z postacią stworzoną przez siebie, postacią pełnego godności ojca.

Postacią zato z jednej bryły jest Laertes, oryginalny twór Szekspira. Postawiony w sytuacji analogicznej do sytuacji Hamleta, który tę analogję sam stwierdza:

„W sprawy mej zwierciadle
portret jego widzę w sobie".

Laertes nie ma żadnych wątpliwości, pragnie zemsty i rzuca się po nią naoślep. Nie ma czasu na refleksje; urażony instykt solidarności rodzinnej, niepowściągany przez żadne myśli uboczne, daje mu siłę i rozmach w działaniu, rozpacz jego hałaśliwa wygląda przy opanowanym bólu Hamleta niezbyt sympatycznie, mimo to trudno wątpić o jej szczerości. Antypatyczne w nim jest właściwie tylko zachowanie się w pojedynku z Hamletem, użycie podstępu przez zatrucie szpady, która zresztą zwraca się ostrzem przeciw niemu.

## V

W świecie pojęć Hamleta, tkwiących głęboko w religijnem podglebiu, na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie wolności woli i wpływu na nią Opatrzności. Przyjmuje on te oba dogmaty, tak napozór trudne do pogodzenia i godzi ze sobą je w sposób, przynoszący chlubę jego świadomości religijnej, w słowach następujących:

„Jest jakieś bóstwo, które kształtuje plany nasze, choć je zgrubsza ciosamy według własnej woli".

Przypominają się tu słowa na ten sam temat, wypowiedziane przez Tadeusza Micińskiego na marginesie „Króla Ducha": „Z tego bożego poematu wynosimy pewności najwyższe... że za człowiekiem są istnienia potężniejsze, że przeznaczenie łączy się z naszą wolną i twórczą wolą w metafizycznych regjonach, jako Bóg i dusza".

Podobne przeświadczenie rodzi się pod wpływem finału losów Hamleta, który staje się według określenia prof. A. Tretiaka „narzędziemOpatrzności; śmiertelny w założeniu (mimo wiedzy Hamleta) pojedynek stanie się zródłem kary dla wszystkich zbrodniarzy.

Do wymierzenia tej kary dążył przez cały czas Hamlet, według planu zemsty „ciosał zgrubsza" swoją wolę, ale gdy już wszystko wskazywało na to, że przystąpi do wykonania zamierzonego czynu, nastąpiła interwencja Opatrzności, która nadała ostateczną formę aktowi sprawiedliwości. Stało się więc zgodnie ze słowami Pisma Świętego: „Zemstę pozostawcie mnie". W takiem rozwiązaniu tragedji przez Szekspira dopatrywać się wolno zwycięstwa instyktu religijnego.

I wszystkie poprzednie wahania Hamleta wynikały nie z braku woli, a raczej z braku wyższej sankcji dla zamierzonego czynu. Przecież duch ojca, który go nawołuje do zemsty jest duchem grzesznika, cierpiącego w czyśćcu, to nie anioł mściciel, który zjawia się z za obłoków i podaje człowiekowi miecz do ręki. Ten sam duch ostrzega Hamleta przed zbytnią gwałtownością wobec matki: „Duszy swej nie kalaj".

O duszę chodzi Hamletowi, gdy zwleka z wykonaniem zemsty, nie

posiada tej absolutnej pewności, czy, jako mściciel, postąpi zgodnie z Wolą Najwyższą.

VI

Reasumując te luźne uwagi na marginesie Hamleta, dochodzimy do wniosku, że sprawa religijności królewicza duńskiego jest w koncepcji całego utworu sprawą zasadniczą. Dramat bohatera jest przedewszystkiem dramatem wiary, którą rozkłada zwątpienie. Cały gmach pojęć i wyobrażeń jego chwieje się wskutek destrukcyjnego działania refleksji sceptycznej, chwieje się na fundamentach. Sprawiła to epoka, niosąca nowe prądy, stwarzająca wątpliwości dawniej nieznane. Dusza Szekspira, obdarzona olbrzymią chłonnością, musiała ulec fermentowi czasu i wyraziła go w Hamlecie. Tragedją jego jest to, że urodził się i żył w okresie krytycznym: stracił już kontakt ze średniowieczem, nie wżył się jeszcze w ducha renesansu. Dlatego, jako typ, był i pozostanie nam szczególnie bliski w chwilach dla duszy ludzkiej przełomowych. W powtarzających się w dziejach społeczeństw fazach kryzysu, Hamlet urasta do wielkości symbolu. Taką fazę przeżywamy obecnie. Gdy kryzys przeminie i społeczeństwa odnajdą utraconą harmonję wewnętrzną, a więc i spokój duchowy, Hamlet straci swą reprezentatywność, stanie się interesującym oryginałem. *T. Ł.*

## RZUT OKA WSTECZ I WPRZÓD

Rzućmy na chwilę okiem wstecz, na dorobek roku ubiegłego. Przypomnijmy ważniejsze pozycje repertuarowe: polską twórczość reprezentowały następujące sztuki: *Roztworowskiego* „U mety", *Szaniawskiego* „Most", *Fredry* „Pan Geldhab", *Mickiewicza* „Dziady", *Słonimskiego* „Rodzina", *Jerzego Tepy* „Fraülein Doktor", *Kiedrzyńskiego* „Życie jest skomplikowane", *Druckiej* „Zamknięte drzwi", *Rosłana* „Golgota".

Twórczość obca: *Moljera* „Skąpiec", *Jules Romainsa* „Triumf medycyny", *Rabindranath Tagore* „Poczta", *Isumy* „Terokoja", dwie sztuki *Jakóba Devala* „Stefek" i „Towariszcz", dalej *Szkwarkina* „Cudze dziecko", *Feketego* „Pieniądz to nie wszystko", *Halperina* „Królowa Mirjam", oraz kilka krotochwil w sezonie letnim. Jak widać z tego zestawienia różnorodność repertuaru olbrzymia — od sztuk repertuaru klasycznego: Moljer, Mickiewicz, Fredro do debjutów scenicznych autorów nigdzie jeszcze niegranych (Drucka, Halperin). Które sztuki najbardziej podobały się wileńskiej publiczności, najtłumniej były uczęszczane? Odpowiedź wypada niezmiernie charakterystyczna: największe tłumy przychodziły na misterjum religijne, „Golgota" oraz na sensacyjny reportaż szpiegowski „Fraülein Doktor". I teraz proszę się orjentować, co publicz-

ność wileńska lubi, w jakim typie sztuk gustuje! Na misterjum, ujęte w formę popularnego widowiska, walą tłumy ludzi, a właściwie ludu, który rzadko widuje się w teatrze, na reportaż sensacyjny również tłumy. A więc triumfował *prymityw*, gdyż oba utwory w treści i w formie były *surogatem* sztuki. Natomiast arcydzieło poezji, „Dziady" Mickiewicza, ukształtowane scenicznie przez czołowego dziś w Polsce reżysera Leona Schillera — pomimo entuzjastycznego przyjęcia przez garstkę inteligencji, nie poruszyło mas, przeszło w mieście bez wrażenia, kasowo zaś przyniosło ogromny deficyt. Również nie wzbudziły żywszego zainteresowania dzieła wyrafinowanej kultury literackiej, jak Szaniawskiego „Most", jak „Triumf medycyny" Romainsa. za trudne, za subtelne, za bardzo zmuszające do myślenia.

W jakim stopniu te bolesne niejednokrotnie doświadczenia sezonu ubiegłego wpłyną na kształtowanie repertuaru w sezonie bieżącym? Myślę, że w minimalnym! w dalszym ciągu będzie się toczyła walka między dyrekcją teatru a publicznością, walka polegająca na tem, że teatr chce podciągać opornego widza do poziomu rzetelnej sztuki, chce niejako zmusić go do przyjmowania dzieł wartościowych, by urabiać jego kulturę wewnętrzną i jego smak artystyczny. Jest to walka trudna, podczas której opadają czasem ręce i musi nastąpić „pieriedyszka". Wtedy teatr mówi sobie: — No, trudno, muszę odsapnąć! I rzuca widzowi „bombę" — śmiechu lub sensacji i z melancholijnym uśmiechem obserwuje z za kulis zadowolenie przepełnionej widowni.

Narazie o „bombach" niema mowy. Początek sezonu, a więc nowe siły, nowy rozmach, nowa energja i wiara w zwycięstwo piękna. Więc zapowiada się kilka sztuk, nastrojonych na ton wysoki. To będą: „Hamlet" Szekspira, „Chory z urojenia" Moljera, „Śluby panieńskie" Fredry, „Zmartwychwstanie" Artura Górskiego i t. p.

Ale — ponieważ trudno na koturnach stale chodzić, ponieważ teatr musi szukać ustawicznej łączności z bieżącem życiem i jego powszedniemi sprawami, znajdą się też na scenie utwory aktualne.

Oczywiście, jak w roku ubiegłym, tak i w bieżącym, teatr wileński nie zamknie się w czterech ścianach Pohulanki, lecz będzie promieniował możliwie najszerzej, współpracując gorliwie z państwowo-twórczym wysiłkiem ogółu społeczeństwa. W dalszym ciągu przeto współpraca z władzami skolnemi nad urobieniem pojęć i charakterów młodego pokolenia wyrażać się będzie w systematycznej działalności Teatru Szkolnego, który rozpocznie trzeci rok istnienia, wzbogacony doświadczeniami z lat ubiegłych. Wychowywanie młodych obywateli przez teatr jest pracą żmudną i odpowiedzialną, możliwą jedynie dzięki całkowitemu zrozumieniu roli teatru w tym względzie,

wykazywanemu stale przez wileńskie władze szkolne.

Drugą domeną pracy społeczno-kulturalnej teatru będą objazdy po prowincji. Jednogłośna aprobata przedstawicieli społeczeństwa prowincjonalnego i przedstawicieli władz państwowych z terenu województw północno-wschodnich, aprobata dla dotychczasowych poczynań teatru objazdowego jest tutaj bodźcem dla dalszych, czysto ideowych wysiłków. Pomimo bowiem tego faktu, że objazdy zeszłoroczne przyniosły 20.000 deficytu, a więc dwa razy tyle, co teatr wielki, i w roku bieżącym zmontowany został zespół objazdowy, który wyrusza w teren w końcu tego, lub początkach przyszłego miesiąca.

Oto zarysy pracy na sezon zimowy teatru wileńskiego. Że w Wilnie przed teatrem piętrzą się daleko większe trudności, niż w jakimkolwiek innem mieście, a to z racji zubożenia społeczeństwa — o tem warto i tym razem przypomnieć. A przypomnieć dlatego, że byt sceny dramatycznej w Wilnie, byt placówki, reprezentującej dorobek polskiej sztuki i kultury w mieście najbardziej wysuniętem ku północnym i wschodniemu sąsiadom—opiera się nie na tych szczupłych, z miesiąca na miesiąc będących pod znakiem zapytania subwencjach, ale na trwałem, serdecznem poparciu społeczeństwa. Publiczność jest składowym elemetem każdego teatru, autor, aktor i widz —słuchacz, ta trójca składa się na zjawisko, zwane teatrem. W Wilnie, dwóchsettysiącznem mieście, publiczności tej jest stosunkowo za mało. Wyjątkowo jednak potrafi zebrać się do 17.000 osób chętnych zobaczenia danej sztuki, ale średnia frekwencja nie przekracza 5.000 osób. To jest za mało, to stanowi zaledwie $2\frac{1}{2}\%$ ogółu mieszkańców. A teatr potrzebuje dziesięciu tysięcy przyjaciół - widzów, którzy swą obecnością na widowni dodawaliby mu siły do pokonywania trudności, do ambitnych, twórczych porywów. Jaka publiczność, taki teatr, więc w rękach publiczności w znacznej mierze spoczywają treść i forma sceny wileńskiej. Ubiegły rok wykazał, że wileńska publiczność nie potrzebuje wstydzić się swego teatru przed innemi teatrami w Polsce, aby i teatr nie potrzebował wstydzić się — publiczności.

## REORGANIZACJA SZKOŁY DRAMATYCZNEJ

W roku 1932 przy teatrze miejskim powstała szkoła dramatyczna, koncesjonowana przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Dwuletnia nauka, rozejrzenie się w materjale, rezultaty pracy, poddane pod osąd opinji publicznej, skłoniły kierownictwo do reorganizacji zarówno programu nauczania jak i celów szkoły.

W roku obecnym program nauczania dostosowano do szerszego korzystania nietylko tych, którzy specjalnie przygotowują się do zawodowej pracy w teatrze, lecz i zastępu ludzi, którzy zbliżają się do teatru, jako do zjawiska kulturalno-społecznego.

Szkoła dramatyczna w obecnej formie winna przyciągnąć tych wszystkich, którzy w przyszłości, z racji swej pracy, mogą zająć kierownicze stanowiska teatrów ludowych, żołnierskich, dla więźniów, szkolnych, którzy pracują w organizacjach o dążeniach kulturalnych, pozatem prawników, prelegentów, młodzież literacką i t. p.

Program nauczania, uwzględniający podstawy planowego wychowania fachowców, których brak odczuwa się na każdym kroku, a dyletantyzm w tej dziedzinie pracy, wyrządza niepowetowane krzywdy kulturze teatralnej, wypełni może lukę i ujmie w fachowe karby bujnie rozrastające się pędy ku teatrowi na prowincji kresów wschodnich.

Wykładowcami szkoły dramatycznej są najwybitniejsze siły naukowe Wilna, kierownictwo zaś ujęła w doświadczone ręce Irena Szynkuńska. Wykłady odbywają się w lokalu Związku Literatów, Ostrobramska 9, gdyż szkoła dramatyczna w obecnym stanie wchodzi w zakres działalności Rady wileńskich zrzeszeń artystycznych.

## WILEŃSKIE STUDJUM DRAMATYCZNE

(ULICA OSTROBRAMSKA 9)

Zadaniem Instytutu będzie — przygotować zastęp pionierów kultury żywego słowa i kultury teatralnej.

Wysiłek wychowawczy zostanie skierowany nie ku budzeniu ambicji aktorskich czy reżyserskich, ale ku zrozumieniu Teatru jako zjawiska, przed którem stają wielkie wychowawcze możliwości.

Do Instytutu dążyć powinni: prawnicy, prelegenci, kierownicy teatrów ludowych i popularnych. Z pośród chcących się poświęcić pracy w teatrze zawodowym, ci, których interesuje teatr jako czynnik kulturalno-społeczny.

Chcemy, aby tu mogła znaleźć właściwą styczność z teatrem, młodzież (i nietylko młodzież) literacka, pragnąca pisać o teatrze, lub dla teatru, i ci z pośród plastyków i muzyków, którzy chcą współpracować z teatrem.

Pełny kurs trwać będzie trzy lata. Wszyscy, dla których studja w tem tempie są niemożliwe, mogą rozłożyć przerobienie materjału na dłuższy okres czasu, pod warunkiem sumiennego opracowania tych zadań, które się podjęli opracować.

Rok szkolny trwać będzie od 1-go października do 30-go czerwca z

przerwą dwutygodniową w okresie świąt Wielkiej Nocy — razem tygodni trzydzieści osiem.

Program obejmuje:

1) część praktyczną: dykcję, interpretację, inscenizację.

2) część teorytyczną: historję kultury, teatru, muzyki, teorję literatury i literaturę dramatyczną, etnografję, psychologję radja, metodykę pracy w teatrach zawodowych, metodykę pracy w teatrach nie zawodowych, metodykę pracy przed mikrofonem.

3) nauki pomocnicze: umuzyzykalnienie, ćwiczenia cielesne, plastykę (rysunki, makiety, pracownia kostjumów i rekwizytów).

DYKCJA.

*Cel nauki:* Dać słuchaczowi elementarne wiadomości z dziedziny fizjologji głosu i fonetyki. Po ukończeniu kursu, słuchacz powinien mieć dobrze postawiony głos, powinien prawidłowo oddychać, wymawiać lekko i prawidłowo wszystkie dźwięki we wszystkich możliwych zestawieniach, powinien umieć przynajmniej z grubsza, określić mowę innych ludzi, określić wady i przeprowadzić ćwiczenia zmierzające do ich usunięcia (o ile wada nie wymaga leczenia klinicznego).

*Środki:* Wykłady lekarza specjalisty z dziedziny anatomji i patalogji narządów mowy. Wykłady z dziedziny fonetyki. Ćwiczenia indywidualne i zbiorowe.

INTERPRETACJA.

*Cel nauki:* Zdobycie umiejętności analizy utworu. Wyczucie i zrozumienie skrótu poetyckiego. Zdobycie możności poprawnego wyrażania swoich myśli i rezultatu swoich badań przez żywe słowo i ruch.

*Środki:* Czytanie objektywne. Czytanie z zabarwieniem uczuciowem. Dopełnianie i rozwijanie myślowych skrótów. Rozmowa nieprzygotowana, teatr samorodny, rozmowa przygotowana, ćwiczenia w słuchaniu partnera. Rekonstrukcja procesów myślowych między pytaniem a odpowiedzią. Analiza utworów dramatycznych. Wyodrębnianie grup i ról indywidualnych. Opracowywanie fragmentów ról jako części pewnej całości. Opracowywanie fragmentów zespołowych.

INSCENIZACJA.

*Cel nauki:* Wyrobienie umiejętności spojrzenia na widowisko jako na całość artystyczną. Wyrobienie wrażliwości w poszukiwaniu i w rozumieniu tworzywa dla teatru. Wyrobienie umiejętności opracowania planu i zrealizowania go w rzeczywistości teatralnej.

*Środki:* Analiza utworów jako tworzywa teatralnego. Rozważanie możliwości wyrażenia wartości literackich, malarskich i t. p. środkami teatralnemi. Projekty inscenizacji fragmentów i wierszy (o wątku dramatycznym i bez wątku dramatycznego). Realizacja tych projektów. Projekty inscenizacji utworów dramatycznych, o elementach dramatycznych i bez elementów dramatycznych. Realizacja fragmentów tych projektów, a w miarę możności i całości. Montowanie widowisk na temat: obchody, uroczy-

stości, pokazy, akademje, widowiska skomponowane z materjału nie dla teatru tworzonego.

### HISTORJA KULTURY I TEATRU.

*Cel nauki*: Zrozumienie różnicy między podłożem kulturalnem a sztuką i w związku z tem zrozumienie istoty walki o poziom kulturalny. Przez rozważanie form tej walki w przebiegu historycznym, zachęta do szukania własnej postawy. Zrozumienie teatru, jako zagadnienia ideowego i formalnego w dziejowym rozwoju.

*Środki:* Przez podanie odpowieniej lektury i umożliwienie zaznajomienia się z dziełami sztuki, zbliżenie słuchacza do danego okresu kulturalnego. Przez dyskusję nad referatami opracowanemi przez słuchaczów, przez omówienie wspólne rzeczy niejasnych, wniknięcie możliwie jaknajistotniejsze w ducha epoki.

### TEORJA LITERATURY I LITERATURA DRAMATYCZNA.

*Cel nauki:* Wniknięcie w zagadnienie walki o treść i formę. Wyczucie formy. Rozumienie skrótu poetyckiego (podstawa dla ćwiczeń w analizie). Zaznajomienie się z dziełami dramatycznemi.

*Środki:* Na kursie I-m wykłady z dziedziny T. L. w ciągu 2-ch pierwszych miesięcy jako wstęp do ćwiczeń interpretacji. Część godzin przeznaczonych na lekturę dramatów, poświęcona będzie pogadankom i referatom, które w każdym roku omówiłyby pewne zagadnienia z dziedziny teorji literatury.

### E T N O G R A F J A.

*Cel nauki:* Zrozumienie teatru jako wyrazu artystycznego danego środowiska. Zdobycie ścisłego kontaktu między teatrem a grupą, dla której teatr działa. Zrozumienie metod twórczości ludowej, w szczególności twórczości teatralnej. Ustosunkowanie się odpowiednie do teatru ludowego w przeszłości i w terazniejszości.

*Środki:* Zaznajomienie się z dziełami sztuki ludowej. Wycieczki w teren. Lektura odpowiednio wybranych dzieł z zakresu etnologji i etnografji.

### P S Y C H O L O G J A.

*Cel nauki:* Zdanie sobie sprawy ze swego osobistego stosunku do teatru, z siły oddziaływania psychicznego jaka tkwi w teatrze i możliwości wychowawczo-społecznych teatru. Zachęta do świadomej programowej pracy w teatrze.

*Środki*: Rozpatrzenie teorji zabawy, rozpatrzenie instynktu dramatycznego u dzieci, młodzieży i dorosłych. Psychologja aktora i zespołu aktorskiego. Psychologja widzowni. Psychologja społeczna, z uwzględnieniem oddziaływania zabawy i teatru na grupy społeczne.

### M E T O D Y K A.

*Cel nauki:* Zdobycie umiejętności racjonalnego zorganizowania pracy w teatrze (indywidualnej i zbiorowej).

*Srodki*: Poznanie metod działania w innych dziedzinach, np. w pedagogice. Przeprowadzenie po-

równań. Hospitacje. Zastosowanie wyprowadzonych teoretycznie zasad przy inscenizacji. Prowadzenie pod kontrolą podobnych ćwiczeń w świetlicach i kołach dramatycznych miasta i przedmieść.

UMUZYKALNIENIE.

*Cel nauki*: Uwrażliwienie ucha. Wyrobienie poczucia stylu muzycznego. Zdobycie możności porozumienia się z muzykiem współpracującym w teatrze. Możność radzenia sobie w najprostszy choćby sposób z uporządkowaniem lub zbudowaniem widowiska pod względem muzycznym.

*Srodki:* Solfeż we wszystkich tonacjach. Dyktando melodyjne. Rytmika. Umuzykalnienie. Rozróżnianie tonacyj, ilości dźwięków w stosunku do wielodźwięku. Instrumentoznawstwo. Historja muzyki. Chór (przygotowujący utwory, będące przykładami dla historji muzyki).

DZIAŁ PLASTYCZNY.

*Cel nauki:* Wyrobienie poczucia linji i koloru. Umiejętność rozplanowania grupy w przestrzeni. Wyrobienie poczucia architektury scenicznej. Zrozumienie istoty i właściwego miejsca w teatrze kostjumu i rekwizytu.

*Środki:* Rysowanie projektów inscenizacji. Konstruowanie makiet.

GIMNASTYKA I TAŃCE.

*Cel nauki:* Wyrobienie śmiałości, zręczności i łatwości ruchu. Wyrobienie wyrazistości gestu.

*Środki:* Gimnastyka baletowa. Tańce salonowe. Tańce ludowe i stylowe polskie i obce, według oryginalnych wzorów. Gimnastyka sceniczna.

## O WILEŃSKIM TEATRZE OBJAZDOWYM

Od kilku lat pracuje na szerokiej przestrzeni województw: Wileńskiego, Nowogródzkiego, Białostockiego i nawet Poleskiego — teatr Objazdowy przy teatrze Miejskim na Pohulance, powstały na miejscu dawnego teatru objazdowego Reduty.

Początki pracy tego teatru były bardzo trudne. Brakowało zaufania publiczności, która wówczas znała i uznawała tylko Redutę — i którą trzeba było zdobywać na nowo ogromnym wysiłkiem zbiorowyın Dyrekcji Teatru i zespołu artystów. Już w drugim objeździe znikły uprzedzenia i nawiązany został pełny kontakt między publicznością a teatrem. Obecnie sytuacja wygląda zupełnie inaczej; — publiczność czeka już przyjazdu teatru, który jest jedynym promieniem kultury w życiu prowincji. Znaczenie Teatru Objazdowego na Kresach, jest niezmiernie ważne. Teatr ten wychowuje i kształci szerokie rzesze publiczności, dając jej poznać w najistotniejszej formie literaturę światową, a szczególnie literaturę narodową. Daje więc temsamem jak-

by świeży oddech, jakby strumień świeżego powietrza, którego tak bardzo brakuje ciasnemu i przytłoczonemu codziennością życiu naszej prowincji. Jest obok zadań kulturalnych jeszcze jedno ogromne zadanie, zadanie celowej propagandy polskości na Kresach tak silnie rozbitych pod tym względem przez duże skupienia różnych i różnie nastawionych w stosunku do Państwa—mniejszości narodowych. Ma więc taki Teatr znaczenie polityczne — o czem zresztą możemy się łatwo przekonać, obserwując pracę na tem polu Niemców, któ-



WILEŃSKI TEATR OBJAZDOWY PO PRZEDSTAWIENIU W STOŁPCACH
ARTYŚCI W OTOCZENIU PRACOWNIKÓW KOLEJOWYCH

rzy utrzymują i bogato subsydjują specjalne zespoły teatralne objazdowe—wysyłając je stale do Katowic, Bielska, Cieszyna—utrzymując poprzez scenę nierozerwalną łączność z ludnością niemiecką, mieszkającą na tych terenach.

W istocie propaganda poprzez Teatr jest może najbardziej celowa i najbardziej istotna w swych rezultatach. Propaganda języka i sztuki polskiej na Kresach powinna być bardzo poważnie brana pod uwagę, tembardziej, że oprócz wyżej omówionej pracy na terenach, że tak określimy, mniejszościowych—teatr, jako czynnik tej propagandy—spełnia swe zadanie jeszcze jako łącznik z tak bardzo luźnemi kolonjami na Łotwie czy w Rosji. Są fakty potwierdzające takie znaczenie teatru objazdowego. Były niejednokrotne wypadki, że w miastach nadgranicznych, Drui i Turmontach,

zjawiali się na przedstawieniach ludzie przyjeżdżający specjalnie w tym celu z Łotwy.

Rozumiejąc doskonale te wszystkie cele i zadania teatru, Dyrekcja Teatru M. na Pohulance przeznacza ze swego budżetu 2.000 zł. miesięcznie na uruchomienie objazdu. Nie zapominajmy, że jest to suma, zagrażająca stale poważnym deficytem budżetowi teatru.

Zespół sam — w sposób jak najbardziej bezinteresowny i ideowy — wyrzeka się wygód i spokojnego stałego pobytu w Wilnie i narażając zdrowie, grając na zimnych, nieopalonych scenkach i dworcach kolejowych, pozostawiając niejednokrotnie rodziny na całe miesiące, jeździ od miasta do miasta, pracując z poświęceniem, godnem najwyższego uznania.

Czyni się wszystko, ażeby prawdziwa straż polskości, jaką jest teatr objazdowy, była istotnie tą iskrą, przelatującą co miesiąc poprzez szarość życia głuchej prowincji.

Jakaż jednak jest pomoc władz, tych czynników, którym najbardziej powinno zależeć na rozwoju i swobodnej egzystencji takiej placówki? I tu, niestety, musimy poruszyć sprawę przykrą, kwestję zupełnego niezrozumienia ważności Teatru Objazdowego.

Weźmy choćby taki przykład: Ministerstwo Komunikacji daje Teatrowi Objazdowemu 50% zniżki, a to jest akurat tyle, ile dostaje każda grupa turystów, wycieczkowiczów. Dlaczego?

Czy istotnie jest tak trudnem dla Ministerstwa Komunikacji udzielenie bezpłatnego przejazdu kolejowego Teatrowi, który przecież legitymuje się niezaprzeczalną wartością artystyczną i naprawdę godnym podziwu wysiłkiem ludzi idei? Nie zapominajmy, że taki bezpłatny przejazd pozwoliłby rozszerzyć zakres działalności teatru na Kresach i zarazem pozwoliłby teatrowi wyjeżdżać daleko częściej, co przecież jest dziś jak najbardziej pożądane przez ludność kresową, która już zna swój teatr.

Nie chcemy tu poruszać wszystkich braków poparcia, pomocy i racjonalnej opieki nad taką placówką ze strony władz. Jeżeli poruszyliśmy sprawę bezpłatnego przejazdu, to jedynie dlatego, iż wierzymy gorąco, że nasz głos będzie wysłuchany, a wiemy ze swej strony, że to żądanie jest nad wyraz skromne i bardzo łatwe do wykonania przez Ministerstwo, oczywiście przy nieodzownej zawsze odrobinie dobrej woli. Wymienione na początku artykułu zadania teatru, a pozatem ofiarność Dyrekcji i wysiłki Zespołu, niechaj posłużą tej sprawie, jako rzetelne argumenty. *Teatr Objazdowy należy popierać ze wszystkich sił, jako placówkę polskości na Kresach.*

Szósty sezon dramatycznego teatru *miejskiego* w Wilnie, a drugi prywatnej dzierżawy, budzi ten sam niepokój, jaki zawsze prześladuje każde kierownictwo teatralne, choć o minimalnych ambicjach artystycznych. Tak się już działo od zarania istnienia teatru polskiego, ten sam objaw jest dzisiaj, tak zawsze było w Wilnie, tak jest i obecnie.

W skomplikowanym mechanizmie teatralnym, wszelkie plany i projekty, zamiary i dążenia, wysiłki i praca stają zawsze w obliczu jednej niewiadomej, nie dającej się określić, ani przewidzieć — *wobec ustosunkowania się publiczności.*

Publiczność w całokształcie teatralnym jest tym głównym nerwem, regulującym bodaj cały mechanizm, ale jednocześnie stać się może niebezpiecznym czynnikiem, domagającym się nieustannie narkotyzowania, sprowadzając teatr do poziomu niewybrednej wrażliwości artystycznej.

To ciągłe, ukryte zmaganie się teatru z publicznością i naodwrót, to wzajemne przenikanie, które dziś już wymaga znajomości najnowszych badań psychologji, musi w Polsce doprowadzić do jakichś decydujących rozwiązań zawiłego problemu teatralnego, rozwiązanego już w Rosji i po części na Zachodzie.

Narazie w Polsce teatrami dramatycznemi opiekują się Rząd i samorządy, lecz ta opieka finansowa nie rozstrzyga zagadnienia teatralnego, a przytem pomoc ta kurczy się z roku na rok.

Teatr dramatyczny w Wilnie musi być tani, musi nim być i ze względu na zubożałą ludność miasta i ze względu na konkurencję z innymi instytucjami o typie rozrywkowym. Taniość ta jednak nie wytrzymuje żadnej kalkulacji, nawet przy wybitnem powodzeniu. Dla przykładu wystarczy m. październik obecnego sezonu.

W miesiącu tym odwiedziło teatr dramatyczny 20.735 widzów, a więc przeciętnie 668 dziennie a 505 widzów na 1 widowisko, suma, jak na dzisiejsze stosunki teatralne w Polsce — pokaźna (miejsc teatr ma 597). I gdyby te 505 miejsc na każde widowisko było przez kasę teatralną sprzedane po normalnych cenach od *45 gr. do 4 zł. 20 gr.* wraz z szatnią, Czerwonym Krzyżem i Fuuduszem Bezrobocia (najtańsze miejsca w Polsce), to teatr dramatyczny wileński nie, korzystając z żadnych subwencyj, mógłby normalnie i spokojnie egzystować. Niestety, tych normalnych cen jest znikomy procent, natomiast przeważają ceny zniżkowe, propagandowe i ulgowe, pozycyj 50-groszowych w październiku było 9000. Uchylanie się zaś teatru od udostępniania i propagandy sztuki dramatycznej wśród najszerszych warstw, wytworzy sytuację wiecznie pustej widowni i znaczenie teatru traci wtedy swą wartość. To

błędne koło utrzymania równowagi finansowej wraz z długiem-repertuarowym, rok rocznie jak widmo staje przed oczyma każdego kierownika.

CYFRY

W sezonie 1929/30 subwencje wynosiły:

| | |
|---|---|
| Subwencja miejska | 68.000 |
| Subwencja rządowa | 133.000 |
| Subwencja ZASP-u | 107.500 |
| | 308.500 |

**w sezonie 1930/31**

| | |
|---|---|
| Subwencja miejska | 72.000 |
| Subwencja rządowa | 64.500 |
| Subwencja ZASP-u | 107.500 |
| | 244.000 |

**w sezonie 1931/32**

| | |
|---|---|
| Subwencja miejska | 68.000 |
| Subwencja rządowa | 53.000 |
| Subwencja ZASP-u | 9.000 |
| | 130.000 |

**w sezonie 1932/33**

| | |
|---|---|
| Subwencja miejska | 48.000 |
| Subwencja rządowa | 48.000 |
| | 96.000 |

**w sezonie 1933/34**

| | |
|---|---|
| Subwencja miejska | 48.000 |
| Subwencja rządowa | 48.000 |
| | 96.000 |

I ta pomoc w okresie pięciu lat zredukowana już do trzeciej części budzi poważne obawy co do utrzymania jej. Tymczasem budżet normalny dramatu wynosi obecnie.

| | |
|---|---|
| Zespół artystyczny (24 osoby) | 11.200 |
| Zespół techniczny | 3.600 |
| Zespół administracyjny i finansowy | 1.650 |
| Świadczenia | 1.500 |
| Wystawa | 1.500 |
| Reklama | 600 |
| Tantjemy | 800 |
| Gospodacze | 400 |
| Statyści i muzyka | 400 |
| Leczenie | 200 |
| | 21.850 |

Poza subwencjami, teatr musi wyrobić miesięcznie przedstawieniami przeszło 13.000 zł. Suma ta nie jest tak wielka, biorąc pod uwagę miasto 200-tysięczne, jest ona minimalna w stosunku do innych miast, a jednak... sezon poprzedni wykazał do 30.000 deficytu. Przyczyny tego szukać należy nietylko w braku publiczności, bo przeciętna wykazuje wzrost frekwencji.

DRUKARNIA
WILNO

„FRONT TEATRALNY"

Wydawnictwo Teatru Miejskiego
w Wilnie.

Nakładem BIURA REKLAMOWEGO
Stefana Grabowskiego w Wilnie.
ul. Garbarska 1. Telefon 82.